

Gestalten und Strömungen moderner schwedischer Dichtung

Es gab eine Zeit, da die skandinavische Literatur in Deutschland gelesen wurde*). IBSEN und HAMSUN, J. P. JACOBSEN, STRINDBERG und SELMA LAGERLÖF waren dem deutschen Publikum so vertraut wie die einheimischen Verfasser. Heute sieht die Situation anders aus. Die schwedische Literatur des 20. Jahrhunderts ist bis auf wenige Ausnahmen in Deutschland unbekannt. Teilweise mag es wohl damit zusammenhängen, daß kleine Sprachgebiete es oft schwer haben, Gehör zu finden. In dieser Situation scheint es mir richtig, hier weniger auf die Dichtung der neuesten Zeit einzugehen, als vielmehr einen Umriß der literarischen Entwicklung der letzten fünfzig Jahre in Schweden zu zeichnen und einige unserer berühmtesten Autoren vorzustellen. Natürlich kann im Rahmen eines Vortrages nicht mehr als eine lückenhafte Einführung gegeben werden. Vor eine überwältigende Stofffülle gestellt, habe ich mich entschlossen, besonders bei der Lyrik zu verweilen, da fremdsprachige Gedichte nicht so leicht zugänglich sind.

Womit sollen wir beginnen? An einem Verfasser kommen wir nicht vorbei. Er steht gleichsam als Portalfigur am Anfang aller Gattungen der modernen schwedischen Literatur. Sein Name muß in diesem Zusammenhang erwähnt werden: AUGUST STRINDBERG. Was er für das Drama, auch im Ausland, bedeutet hat, brauche ich hier nicht zu betonen. Seine Prosa leitete eine Revolution der schwedischen Sprache ein. STRINDBERG befreite sie von der Umständlichkeit, die sie früher bis auf einige Ausnahmen gekennzeichnet hatte. Unter seiner Meisterhand wurde sie geschmeidig und formbar und näherte sich mit großem Gewinn der gesprochenen Sprache. Seine scharfe Beobachtungsgabe und treffsicheren, originellen Bilder verliehen ihr eine bisher unbekannte Ausdruckskraft. Es war, als ob eine Schleuße sich öffnete. STRINDBERG lehrte tatsächlich die Schweden zu schreiben, und das Ergebnis ließ nicht auf sich warten. In den beiden ersten Jahrzehnten des 20. Jahrhunderts eroberten die Romanverfasser den schwedischen Parnaß durch realistische Schilderungen, die alle Landschaften und sozialen Gebiete der schwedischen Gesellschaft umfassen.

Weniger bekannt ist vielleicht STRINDBERGS Bedeutung für die Lyrik. Er glaubte selbst, daß er für diese Gattung keine Begabung hätte, bis er im Sommer 1883 auf der Insel Kymmendö zu seiner eigenen Überraschung von einer plötzlichen lyrischen Inspiration ergriffen wurde. Im Vorwort zu seiner ersten Gedichtsammlung stellt STRINDBERG zufrieden fest, daß seine Verse den Anforderungen des Reims und Metrums nicht immer nachkommen. Verse waren ja

*) Vortrag, gehalten am 13. 2. 1963 im Rahmen des Studium generale der Justus Liebig-Universität.

in den achtziger Jahren nicht à la mode. Heute empfindet man wohl einen Teil dieser Gedichte ihrer Form nach als recht traditionell, aber dazwischen stehen auch andere, deren provokatorische Wortwahl sich mit einem freien Vers verbindet. Es lohnt, dies im Auge zu behalten, wenn wir von einem ausländischen Einfluß auf die moderne, schwedische Lyrik sprechen. Ein solcher war zweifellos vorhanden, aber Vorbilder gab es auch in Schweden.

Ein einheimisches Vorbild fand man in der Lyrik VILHELM EKELEND. Ihre Nachwirkung ist immer noch beträchtlich. Zwischen 1900 und 1906 machte EKELEND eine Entwicklung durch, die von symbolistischen Naturgedichten und lyrischen Bildern der Stille und Hingabe über ekstatische Dithyramben führt, um zuletzt eine Synthese von Schmerz, Kampf und Befreiung zu suchen. Eine hohe Resignation prägt seine letzten Gedichte, die den Idealen der Strenge, des Lichts und der Beherrschung huldigen. Für den Hölderlinverehrer EKELEND wurde der freie Vers mit seinen reichen musikalischen und rhythmischen Möglichkeiten ein natürliches Ausdrucksmittel.

Die Umwälzung, die in der modernen Literatur, besonders in der Lyrik, seit dem ausgehenden 19. Jahrhundert stattgefunden hat, berührte auch Schweden. Man kann sogar das Jahr nennen, ohne dadurch mit allzu großem Schematismus der Geschichte Gewalt anzutun: es war 1916. Damals erwirkte der fünfundzwanzigjährige Dichter PÄR LAGERKVIST seinen Durchbruch mit einer Gedichtsammlung, die nicht zufällig *Ängest* (Angst) hieß. Die kühle, artistische Berechnung seines ästhetischen Programms, das er in seiner Schrift *Wortkunst und Bildkunst* (1913) entwickelt hatte, wurde hier von einem gewaltsamen Gefühl der Angst und Verzweiflung gesprengt. Die Gedichtsammlung ist vom Erlebnis des Weltkriegs geprägt, aber noch mehr von einer tiefen persönlichen Krise, deren Natur LAGERKVIST bisher verschwiegen hat. Das Titelgedicht lautet¹⁾:

Ängest, ängest är min arvedel,
min strupes sår,
mitt hjärtas skri i världen.
Nu styvnar löddrig sky
i nattens grova hand,
nu stiga skogarna
och stela höjder
så kargt mot himmelens
förkrympta valv.
Hur hårt är allt,
hur stelnat, svart och stilla!

Jag famlar kring i detta dunkla rum,
jag känner klippans vassa kant mot mina fingrar,
jag river mina uppåtsträckta händer
till blods mot molnens frusna trasor.

Ack, mina naglar slitter jag från fingrarna,
mina händer river jag såriga, ömma
mot berg och mörknad skog,
mot himlens svarta järn
och mot den kalla jorden!

¹⁾ Die Übersetzungen der Gedichte sind möglichst wortgetreu und nur als Hilfe zum Verständnis gedacht.

Ängest, ängest är min arvedel,
min strupes sår,
mitt hjärtas skri i världen.

Angst, Angst ist mein Erbteil,
die Wunde meiner Kehle,
der Schrei meines Herzens in der Welt.
Jetzt wird schäumende Wolke steif
in der groben Hand der Nacht,
jetzt steigen die Wälder
und starre Höhen
so karg gegen des Himmels
zusammengeschrumpftes Gewölbe.
Wie hart ist alles,
wie erstarrt, schwarz und still!

Ich tappe herum in diesem dunklen Raum,
ich fühle die scharfe Kante des Felsens gegen meine Finger,
ich reiße meine emporgestreckten Hände
blutig an den gefrorenen Fetzen der Wolken.

Ach, meine Nägel zerre ich von den Fingern,
meine Hände reiße ich wund, schmerzend
gegen Berg und dunkel gewordenen Wald,
gegen das schwarze Eisen des Himmels
und gegen die kalte Erde.

Angst, Angst ist mein Erbteil,
die Wunde meiner Kehle,
der Schrei meines Herzens in der Welt.

Arvedel (Erbteil) ist, wie man bemerkt hat, ein Begriff des Neuromantikers KARLFELDT; „vår andes stämman i världen“, die Stimme unseres Geistes in der Welt, ist eine Zeile bei HEIDENSTAM, dessen berühmtes Gedicht *Schweden, Schweden, Vaterland* auch viele rhythmische Ähnlichkeiten mit dem Gedicht *Ängest* hat. Aber wie weit sind wir hier nicht von der idyllisch-heroischen Landschaft der schwedischen Klassiker! Wie in einem Alptraum sind die vertrauten Berge und Wälder unheimlich geworden. Adjektive wie dunkel, steif, starr, kalt, scharf prägen die Stimmung. Der Himmel ist schwarzes Eisen, die Wolken sind gefrorene Fetzen. Aber durch die Verben, besonders durch die inchoativen *stynna*, *stelna*, *mörkna*, entsteht Bewegung. Es ist ein Prozeß, in dem die Welt immer mehr verkümmert, zusammenschrumpft. Eingeschlossen in diesem sich verengenden Raum rast der Mensch wie ein gefangenes Tier, aber nach allen Richtungen bleibt ihm der Weg versperrt. PÄR LAGERKVISTS von zu Hause aus christliches Weltbild war durch seinen Kontakt mit dem Darwinismus im Grunde zerstört worden. Aber für ihn wurden die pessimistischen Aspekte der Entwicklungslehre bestimmend. In einem seiner expressionistischen Dramen wird gezeigt, wie die Erde ihrem Kältetod entgegengeht. Der letzte Mensch, Gama, schreit in Verzweiflung: „Gott im Himmel! . . . wann wurde die Welt so klein! Sie schnürt sich ja um mich zusammen! Sie will mich ja erwürgen! Meine Brust . . . ! Sie stehen mir ja auf den Füßen, die Berge! Und die Wolken reißen an meinen Haaren.“ Die Nichtigkeit des einzelnen Menschen, seine Ausweglosigkeit und sein Aus-

gesetztsein wird hier wie in dem Gedicht betont. Die Einzelheiten sind erdrückend. LAGERKVIST hat immer einen Hang zur Gestaltung des Brutalen gehabt, als Gegenpol zum Stillen, Friedlichen, Abgeklärten. Dieser Kontrast begegnet uns auch in seinen Romanen *Der Zwerg*, *Barabbas*, *Die Sibylle* und *Der Tod Ahasvers*²⁾. Das ist aber nur einer von den vielen Gegensätzen in seiner Dichtung. Ein anderer liegt in seiner Menschenauffassung, deren Ambivalenz in der Sammlung „*Ängest*“ besonders deutlich wird. Lächerlich erscheint ihm der Mensch, wenn er an dessen Herkunft und Verwandtschaft mit den Tieren denkt. Der Kontrast zwischen Mensch und Ewigkeit ist im Gedicht *Resignation* unüberbrückbar:

Liten kryper jag ur unken håla,
lyssnar krokig, ser mig surögd kring.
Evighetens tysta stjärnor stråla.
Det är stilla. Det är ingenting.

Klein krieche ich aus dumpfer Höhle,
horche krumm, sehe mich trübfäugig um.
Die schweigenden Sterne der Ewigkeit strahlen.
Es ist still. Es ist nichts.

In anderen Gedichten wie *På frälsningsarmén* (In der Heilsarmee) ruft des Menschen Fähigkeit zu glauben die Bewunderung des Dichters hervor. Und die Sammlung mündet in eine Andachtsstimmung vor dem Mysterium aus:

Under stjärnorna

Här vill jag stanna,
stum.
Här vill jag sänka min panna.
Heliga rum.
Inga människoord äro sanna.

Unter den Sternen

Hier will ich stehenbleiben,
stumm.
Hier will ich meine Stirn senken.
Heiliger Raum.
Keine Menschenworte sind wahr.

Wie in dem Gedicht *Resignation* entsagt der Mensch allen Ansprüchen, die Ewigkeit zu erforschen. Aber diese Ewigkeit ist nicht mehr ein stilles Nichts, sondern ein heiliger Raum. Das Pendeln zwischen Beinahe-Glauben und Verneinen, das weltanschaulich erfolglose, aber literarisch ergebnisreiche Ringen um eine Synthese zwischen einem christlichen und naturwissenschaftlichen Weltbild, fängt schon in LAGERKVISTS ersten Werken an. Er ist innerhalb dieses Themenkreises geblieben mit einer fast zwanghaften Beharrlichkeit, sowohl in seiner Lyrik wie in seinen Dramen und Romanen. Sprachlich ist seine Entwicklung zu einer immer größeren Einfachheit verlaufen. Sein Wortschatz ist wahrscheinlich der kleinste in

²⁾ Von LAGERKVISTS Werken wurden ins Deutsche übersetzt: *Barabbas*. Die Arche 1950. — *Gast bei der Wirklichkeit*. Die Arche 1952. — *Die Sibylle*. Die Arche 1957. — *Der Tod Ahasvers*. Die Arche 1961.

der neueren schwedischen Dichtung. Die kühnen Bilder seiner expressionistischen Periode sind verschwunden. Es ist, als ob alles, was die Aufmerksamkeit des Lesers von der zentralen Aussage ablenken könnte, aus LAGERKVISTS Werk gebannt sei.

Angest war aber nicht das einzige wichtige Ereignis von 1916. In demselben Jahr debütierte eine finnlandschwedische Lyrikerin, EDITH SÖDERGRAN, mit einer Sammlung, die sie ganz schlicht *Dikter* (Gedichte) nannte. Sie stammte aus einer schwedischsprachigen, österbottischen Familie, wurde aber in Petersburg 1892 geboren. In der deutschen Schule zu Petersburg und in Davos, wo sie beinahe drei Jahre im Sanatorium verbrachte, lernte sie die moderne Dichtung kennen. WHITMAN, die französischen Symbolisten, SEVERJANIN und MAJAKOWSKI, MOMBERT und ELSE LASKER-SCHÜLER wurden für sie zu entscheidenden Bildungserlebnissen. — 1914 kehrte sie nach Finnland zurück. Zusammen mit der Mutter wohnte sie in ihrem Landhaus in Raivola. Hier in diesem karelischen Dorf, nahe an der russischen Grenze, wurden sie durch die Kriegsergebnisse von der Außenwelt abgeschnitten. Die Grenze wurde gesperrt, die großen Landhäuser der Petersburger standen leer und verfielen allmählich. 1917 verlor die Familie SÖDERGRAN ihr Vermögen, das in russischen Wertpapieren angelegt war. EDITH SÖDERGRAN verbrachte ihre letzten Jahre in tiefster Armut, bis die sich immer verschlimmernde Krankheit 1923 ihr Leben beendete.

Das sind in kurzem Umriss ihre äußeren Lebensdaten. Wie ein fremder Vogel flatterte sie in die schwedischsprachige Dichtung hinein. Sie stieß zunächst auf völlige Verständnislosigkeit, denn in Finnland war der Traditionalismus besonders stark. Man konnte in ihrer eigenartigen Lyrik nur zusammenhangloses Gerede eines Irren finden. Die Tagespresse nahm sich ihrer als ein dankbares Objekt für die Witzecken an.

EDITH SÖDERGRAN besaß nicht wie VILHELM EKELOUND, den sie sehr bewunderte, eine eigene ästhetische Theorie, womit sie sich hätte rechtfertigen können. Sie behauptete nicht einmal, daß das, was sie schrieb, Gedichte seien. Aber sie hatte entdeckt, daß sie „die Macht des Wortes und des Bildes nur in voller Freiheit“ besitzen könnte. In hohem Maße folgt EDITH SÖDERGRAN beim Dichten ihrer Eingebung. Sie läßt „ihren Instinkt aufbauen, während ihr Intellekt in einer abwartenden Haltung zuschaut“, hat sie gesagt.

In ihrer ersten Gedichtsammlung spiegelt sich die lyrische Stilentwicklung einer Epoche wider. Ihr Biograph GUNNAR TIDESTRÖM hat vier stilistische Gedichttypen unterschieden. Der erste bildet die Naturlyrik. Schon als Schulmädchen hatte sie impressionistische Naturgedichte geschrieben. In der Sammlung von 1916 sind diese verhältnismäßig selten. Deutlich zeichnet sich eine Entwicklung ab, die über eine symbolistische Verschmelzung von Ich und Landschaft zu einem freien Verfügen über Naturmetaphern und -symbole zugunsten eines persönlichen Ausdrucks führt. Diese sind von der realen Welt so losgelöst, daß man von TIDESTRÖM mit Überraschung erfährt, wie fast alle Natursymbole durch die Wirklichkeit vorge-

zeichnet sind. Die ungewöhnlich schöne Wald- und Seelandschaft um das verträumte Dorf Raivola liegt in ihren Gedichten eingeschmolzen.

Mit der Naturlyrik verbinden sich kühne Anthropomorphisierungen, deren Häufigkeit auf einen bewußten Stilwillen zu deuten scheint. Gleichzeitig wirken sie spontan, kindlich, märchenhaft. In diesen Gedichten, z. B. in *Die letzte Blume des Herbstes* oder *Ein Streifen des Meeres* verwendet die Dichterin oft eine diskrete Reimtechnik.

In der zweiten Gruppe sind alle Reime verschwunden. Hier haben die Gedichte eine ganz andere Struktur. Schon die Überschrift lautet anders: *Gott, Schönheit, Das Leben, Der Schmerz*. Die Anapher dient durchgehend als zusammenhaltende Stilfigur. Zugrunde liegen meistens philosophische oder psychologische Gedanken. Die Dichterin will den Reichtum und die Vielfalt eines bestimmten Begriffes zeigen durch einen hervorquellenden Strom von Assoziationen. In dem folgenden Gedicht, *Gott*, versucht sie das Wesen des Göttlichen in einer Reihe von Gegensätzen zu beschreiben:

Gud

Gud är en vilobädd, på den vi ligga utsträckta i alltet
rena som änglar, med helgonblå ögon besvarande stjärnornas hälsning;
gud är en kudde mot vilken vi luta vårt huvud, gud är ett stöd för vår fot;
gud är ett förråd av kraft och ett jungfruligt mörker;
gud är det oseddass obefläckade själ och det outtänktas redan förruttnade kropp;
gud är evigheternas stående vatten;
gud är intets fruktbara frö och de nedbrunna världarnas handfull av aska;
gud är insekternas myriader och rosornas extas;
gud är en tom gunga mellan intet och alltet;
gud är ett fängelse för alla fria själar;
gud är en harpa för den starkaste vredens hand;
gud är vad längtan kan förmå att stiga ned på jorden!

Gott

Gott ist ein Ruhebett, darauf liegen wir im All ausgestreckt
rein wie Engel, mit heiligenblauen Augen, dem Gruß der Sterne antwortend;
Gott ist ein Kissen, auf das wir unseren Kopf lehnen, Gott ist eine Stütze
für unseren Fuß;
Gott ist ein Vorrat an Kraft und ein jungfräuliches Dunkel;
Gott ist die unbefleckte Seele des Ungesehenen und der schon vermoderte Körper
des Unausgedachten;
Gott ist das stillstehende Wasser der Ewigkeiten;
Gott ist der fruchtbare Samen des Nichts und eine Handvoll Asche nieder-
gebrannter Welten;
Gott ist die Myriaden der Insekten und die Ekstase der Rosen;
Gott ist eine leere Schaukel zwischen dem Nichts und dem All;
Gott ist ein Gefängnis für alle freien Seelen;
Gott ist eine Harfe für die Hand des stärksten Zorns;
Gott ist was Sehnsucht bewegen kann auf die Erde herunterzusteigen!

Das Vorbild für diese Gedichte ist unverkennbar: WALT WHITMAN. Sein Katalogstil war in der schwedischen Dichtung vor EDITH SÖDERGRAN völlig unbekannt.

Formal sehr entfernt von den Kataloggedichten bilden die Epigramme die dritte Gruppe. Zwingende Logik und lapidarer Stil zeichnen diese Gedichte aus. Dreizahlkomposition, Parallelismus, epische Form mit Einschlag von Repliken sind charakteristische Züge. Oft haben sie eine humoristische Pointe, wie das Gedicht *Ett möte* (Eine Begegnung):

Tre jungfrur gingo hand i hand över en öppen slätt.
 De möttes av en ryttare i tätta höljen.
 Den första jungfrun sträckte sina armar ut: kärlek kom!
 Den andra jungfrun föll på knä: död förskona mig!
 Den tredje jungfrun vände sig om:
 vägen till staden viker av till höger.

Drei Jungfrauen gingen Hand in Hand über eine offene Ebene.
 Ihnen begegnete ein Reiter dicht verhüllt.
 Die erste Jungfrau streckte ihre Arme aus: Liebe komm!
 Die zweite Jungfrau fiel in die Knie: Tod verschone mich!
 Die dritte Jungfrau drehte sich um:
 Der Weg zur Stadt beugt ab nach rechts.

Die vierte Gruppe besteht aus längeren, epischen Dichtungen mit Märchenmotiven.

In SÖDERGRANS beiden nächsten Gedichtsammlungen *Septemberlyran* (Die Septemberleier, 1918) und *Rosenaltaret* (Der Rosenaltar, 1919) sind die Märchen nicht mehr zu finden. Verschwunden sind auch die Natursymbole und Stimmungen der Liebessehnsucht und Todesbereitschaft. Aber ihre Neigung zum Bunten, Schmückenden, durchdringt auch die prophetischen Visionen aus dieser Zeit. Sie hatte die Schriften NIETZSCHES kennengelernt, und NIETZSCHE wurde für sie zu einer Offenbarung. Er half ihr, sich über ihr Schicksal zu erheben. Hunger und Tod, die sie bedrohten, vermochte die Dichterin durch ein ekstatisches Lebensgefühl aus ihrem Bewußtsein zu verdrängen. Ein Trotz, stark genug das Leiden zu vernichten, spricht aus diesen Gedichten, die sich beinahe ausschließlich in der Sphäre des Kosmischen bewegen:

Triumf att finnas till

Vad fruktar jag? Jag är en del utav oändligheten.
 Jag är en del av alltets stora kraft,
 en ensam värld inom miljoner världar,
 en första gradens stjärna lik som slocknar sist.
 Triumf att leva, triumf att andas, triumf att finna till!
 [— — —]

Triumph zu sein

Was fürchte ich? Ich bin ein Teil der Unendlichkeit.
 Ich bin ein Teil von der großen Kraft des Alls,
 eine einsame Welt unter Millionen Welten,
 einem Stern ersten Grades gleich, der zuletzt erlischt.
 Triumph zu leben, Triumph zu atmen, Triumph zu sein!
 [— — —]

Aber die euphorische Stimmung läßt nach. EDITH SÖDERGRAN, die sich als NIETZSCHES „erstes Kind“ bezeichnet hatte, fällt von den im

Weltraum übermütig ausgespannten Perlenketten, der Tänzerin Füße ermüden, der Kletternden Arme erschlaffen. Sie stürzt in eine Krise, und drei Jahre lang schweigt die Lyrikerin. Kurz vor ihrem Tode beginnt sie wieder zu dichten. Eine Schar junger Dichter pilgert zu ihr, huldigt in ihr der Bahnbrecherin einer neuen Zeit. Es war die Kritikerin und Romanautorin HAGAR OLSSON, die ihre Freundin wurde. Es war der Musiker und Dichter ELMER DIKTONIUS, der durch Übersetzungen der Lyrik MAJAKOWSKIS und LEE MASTERS, WHITMANS und SANDBURGS, der Expressionisten und Futuristen, die moderne Poesie in Schweden verbreitete. Es war der eigenartige Lyriker und Theoretiker GUNNAR BJÖRLING, Schwedens einziger Dadaist. Es waren die Brüder ENCKELL und RAGNAR RUDOLF EKLUND. Jeder verdiente ausführlich vorgestellt zu werden, aber dafür ist leider hier kein Raum. Sie wurden EDITH SÖDERGRAN eine Bestätigung dafür, daß sie nicht allein stand, daß nun das Volk der Zukunft, von dem sie gedichtet hatte, jetzt „wiegend in losen Satteln“ herangeritten kam, daß ihr Werk nicht ohne Widerhall verklungen war. Aber sie war müde geworden. Die Hochspannung, wohl auch von der Krankheit bedingt, hatte nachgelassen. Sie kehrte zurück zu den Bäumen ihrer Kindheit, zu den einfachen Dingen. Wärme und Stille prägen ihre letzten, schönen Gedichte.

Die finnlandschwedischen Modernisten wurden durch ihre Zeitschriften *Ultra* und *Quosego*, ihre Anthologien übersetzter Lyrik und nicht zuletzt durch ihre eigene, schonungslos bekämpfte Dichtung das Verbindungsglied zwischen Europa und Schweden. Bevor wir aber dieser Linie weiter folgen, wollen wir einen Augenblick bei den Verfassern der zwanziger Jahre verweilen. Während einer kurzen Periode um 1920 blühte in der Lyrik die Idylle. Sehr schnell wurde sie jedoch zerschlagen. Bestimmend für das Jahrzehnt wurde vielmehr das Suchen nach einer Lebensanschauung. Religiöse oder moralische Problematik beschäftigt so verschiedenartige Dichter wie BIRGER SJÖBERG, JOHANNES EDFELT³⁾, HJALMAR GULLBERG⁴⁾ und KARIN BOYE. Die traditionelle Form bleibt aber bewahrt, außer in der Dichtung BOYES. Bei GULLBERG durchdringen gewollte Stilbrüche das klassische Versmaß, und SJÖBERG erreicht Konzentration durch kühne Zusammensetzungen und verkürzte Ausdrücke.

In der Prosa wurde die von STRINDBERG begonnene Bestandsaufnahme der Landschaft und des sozialen Milieus fortgesetzt. Im ersten Jahrzehnt des 20. Jahrhunderts gaben die sogenannten bürgerlichen Realisten den Ton an; im zweiten und dritten Jahrzehnt wurden sie von den Arbeiterdichtern verdrängt. Die Arbeiterdichtung Schwedens ist ein Phänomen, das in seiner Breite und künstlerischen Qualität wohl kein Gegenstück in anderen Ländern hat. Arbeiter- und Bauernsöhne, reine Autodidakten, kämpften sich auf harten Bildungswegen zu führender Stellung im literarischen und kulturel-

³⁾ In Deutsch liegt eine Gedichtauswahl vor: *Der Schattenfischer*. Übers. von NELLY SACHS. Darmstadt und Düsseldorf, Georg Büchner Verlag, 1958.

⁴⁾ *Gedichte*. Aus dem Schwedischen übertr. von ERICH FURREG. Wien, Bergland Verlag 1959.

len Leben empor. Und es waren nicht nur ein oder zwei. In breiter Front stießen sie vor und bereicherten die Dichtung durch ganz neue Stoffe. Es handelte sich dabei weder um eine Blut- und Bodenromantik noch um einen programmatischen sozialistischen Realismus. Zwar waren einige von ihnen politisch linksorientiert. Das ist kaum verwunderlich im Hinblick auf ihre soziale Herkunft. Aber bedeutsam für die Gestalt des Romans ist es nicht gewesen. Kritisch, anschaulich und mit großer Sachkenntnis schilderten sie die Welt, aus der sie kamen. Ihre derben, naturalistischen Mittel wirkten auf viele Leser anstößig. Unter ihnen befand sich — um nur einige zu nennen — VILHELM MOBERG, Sohn eines Soldaten und Häuslers, der die Konflikte zwischen dem alten Bauerntum und dem Beginn der Industrialisierung und des Vereinigungswesens schilderte⁵⁾. Aus Norrland kam der Gelegenheitsarbeiter EYVIND JOHNSON, der sich bald zu einem echten Kosmopoliten entwickelte, in der Norrlandstadt Boden und in Paris gleich heimisch. Sein bestes Werk aus dieser Zeit ist *Romanen om Olof*, ein vierbändiger, selbstbiographischer Roman, der auch in Deutsch vorliegt⁶⁾. JOHNSON gibt eine fesselnde Schilderung von den Wanderjahren eines begabten Jungen, der immer wieder der Versuchung einer sicheren Anstellung widersteht, um seine Freiheit zu bewahren. Ferner wären IVAR LO-JOHANSSON⁷⁾, JAN FRIDEGÅRD und MOA MARTINSON⁸⁾ zu nennen, die alle aus der niedersten Gesellschaftsschicht kommen — von statarna. Statarna waren Landarbeiter, die auf den großen Gütern Süd- und Mittelschwedens in halbjährigen Anstellungen für schlechtes Essen und ärmliche Behausung sich mitsamt ihren Familien verdingen mußten. Besonders LO-JOHANSSON hat wirksam dazu beigetragen, daß diese moderne Sklaverei 1945 endlich abgeschafft wurde.

Auf die Frage, wie es dazu kam, daß die Arbeiterdichtung gerade in dieser Zeit entstanden ist, gibt es wohl keine eindeutige Antwort. Man kann mehrere Faktoren anführen. Es kam damals nicht vor, daß Kinder des vierten Standes eine Oberschule besuchten. Aber Begabung ist ja nicht an gewisse Gesellschaftsklassen gebunden. Und den Bildungshungrigen unter ihnen öffneten sich jetzt neue Wege. Am wichtigsten waren die Volkshochschulen, die in Schweden zu wirklichen Kulturstätten wurden. Dazu kamen Kurse, die von den Studienkreisen und Volksbildungsabteilungen der politischen Parteien abgehalten wurden. Auch die Arbeitslosigkeit hat, wie merkwürdig es zunächst klingen mag, auf ihre Weise die angehenden Verfasser

⁵⁾ Der ins Deutsche übersetzte Roman *Die Brautquelle*, Berlin, Wien, Leipzig, P. Zsolnay 1948, gehört nicht zu MOBERGS wichtigsten Werken.

⁶⁾ *Hier hast du dein Leben*. (Romanen om Olof). Hamburg, Tessloff 1951. — Weiter sind übersetzt: *Fort mit der Sonne*. Hamburg, Claassen, 1953. — *Die Heimkehr des Odysseus*. Stockholm-Amsterdam, Bermann-Fischer, 1948. — *Träume von Rosen und Feuer*. Hamburg, Claassen, 1952. — *Zeit der Unruhe*. 10 Stories. Storybibliothek, 1960.

⁷⁾ *Kungsgatan*. Hamburg, Tessloff, 1949. — *Mona ist tot*. Büchergilde Gutenberg, 1952. — *Rya-Rya . . . nur eine Mutter*. Hamburg, Tessloff, 1950. — *Von Hof zu Hof*. Büchergilde Gutenberg, 1959.

⁸⁾ *Kirchliche Trauung*. Berlin, Dietz, 1959. — *Mutter heiratet*. Berlin, Dietz, 1957.

gefördert. EYVIND JOHNSON hat erzählt, wie seine erste Novelle ein letzter Versuch war, Geld zu verdienen. Zu seinem Erstaunen wurde sie angenommen. Andere haben geschildert, wie sie nach dem Stempeln auf dem Arbeitsamt in den öffentlichen Bibliotheken ihren Lesehunger stillten und gleichzeitig einen Unterschlupf vor der Kälte fanden.

Die Arbeiterdichter schrieben aber nicht nur realistische Prosa. 1929 erschien eine Gedichtanthologie mit dem Titel *Fünf Junge*. Die fünf jungen Verfasser — sie standen in dem Alter zwischen einundzwanzig und fünfundzwanzig — waren alle Autodidakten: ein Fabrikarbeiter, ein Lagerarbeiter, ein Büroangestellter, ein Kleinbauernsohn, ein Seemann. Die beiden letzteren dürften vielleicht auch in Deutschland bekannt sein: sie heißen ARTUR LUNDKVIST und HARRY MARTINSON. In dieser Anthologie begegnen wir einer freien, „dynamischen“ Form, nicht gebunden an Reim und traditionelles Metrum. Ihre Vorbilder waren zum Teil dieselben wie die der finnlandschwedischen Modernisten, mit denen sie in eine enge Verbindung traten. Man verehrte WALT WHITMAN, „Manhattans Sohn mit der breiten Proletarierbrust, Kosmosliebhaber und Evangelist mit Schlapphut“, wie LUNDKVIST sich ausdrückte. Andere Vorbilder fand man in CARL SANDBURGS „lyrischer Manifestation des modernen, industriellen Amerika“, in dem dunklen Gelächter des Antipuritaners SHERWOD ANDERSON in der Liebesmystik LAWRENCES und in der revolutionären Botschaft MAJAKOWSKIS. Wie bei ELMER DIKTONIUS verbinden sich politischer und ästhetischer Radikalismus in ihren Gedichten. Sie treten für einen offenen Lebensstil, frei von bürgerlichen Vorurteilen, ein. Eine gewissermaßen kulturfeindliche Triebmystik und Lebenshingabe wird nicht als Widerspruch zur freudigen Großstadt- und Maschinenpoesie empfunden. Ein rosiger, etwas forciert Optimismus kennzeichnet diese Anthologie und die folgenden Veröffentlichungen der Gruppe um 1930. Als Beispiel möchte ich je ein frühes Gedicht von den beiden bedeutendsten Mitgliedern der Gruppe zitieren. Das erste stammt von HARRY MARTINSON, und schließt den Gedichtzyklus *Skönhet* (Schönheit) ab:

Jag ser långt borta kvinnor.
De bada i en sommarfläckig sjö.
Hör deras glassköra skrik
dansa över vattnens blåa hinnor.
Ser som en blomfackla och ett helgonrop
deras vita nakenhets lov
resas i en blommande vildapels japanska vålnad.
Solrök. Solrök.
Ich sehe weit weg Frauen.
Sie baden in einem sommergefleckten See.
Höre ihre gläserbrechlichen Schreie
tanzen über die blauen Häute des Wassers. Sehe gleich einer
Blütenfackel und einem Heiligenruf
das Lob ihrer weißen Nacktheit
errichtet werden in dem japanischen Gespenst eines wilden Apfelbaums.
Sonnenrauch, Sonnenrauch.

Das Gedicht ist repräsentativ nur für eine Seite der MARTINSONschen Lyrik. Es ist unmöglich, die Werke dieses Sprachmeisters auf

eine Formel zu bringen. Bei ihm vereinigen sich Phantasie mit Wirklichkeitssinn, sprachliche Schöpferfreude mit exakter Darstellung. Aber die Strophe ist repräsentativ für die Generation. Kein Motiv war um diese Zeit so beliebt wie das der badenden Frauen. Man findet es bei den Fünf Jungen, bei IVAR LO-JOHANSSON, VILHELM MOBERG und MOA MARTINSON. In LO-JOHANSSONS Roman *Bara en mor* (Nur eine Mutter) wird Rya-Ryas Baden als ein Befreiungsversuch von konventionellen, einschränkenden Tabus dargestellt, ein Versuch, der allerdings zum Scheitern verurteilt ist.

Auch dieses Gedicht ist wohl ein Ausdruck des neuen Lebensgefühls. Stilistisch folgt MARTINSON der Bahn, welche die schwedische Lyrik mit EDITH SÖDERGRAN eingeschlagen hatte. Typisch sind die Synaesthesien und die Verbindung von Konkretem mit Abstraktem. Auch sprachlich steht das Gedicht im warmen Flimmer des Sonnenrauchs eingehüllt⁹⁾.

Badende Frauen, Frauen bei der Ernte, die Frau als Wegweiserin zu den Urquellen begegnen uns auch im Werk ARTUR LUNDEKVISTS, das allmählich ein exotisch wuchernder Lebensfries geworden ist, wie er sein letztes Buch nennt. Er ist ein ungewöhnlich produktiver Verfasser. Farbenreich und bildhaft, von einer vulkanischen, unbändigen Virilität ist er — auch als Kritiker und Lyrikübersetzer — seit mehr als drei Jahrzehnten eine Unruhe stiftende, anregende Stimme im literarischen Leben Schwedens. Das folgende Gedicht aus *Schwarze Stadt* (1930) ist aber nicht von der primitivistischen, kulturfeindlichen Einstellung beherrscht. Die sonst häufigen Bilder: Sonnenblumen, Vogelschnäbel, Tierkörper und Frauenmünder begegnen uns hier nicht, und die Dschungeltrommeln schweigen. Aber der Lebensdurst ist genau so unstillbar. Zu lange aufgestaute Kräfte strömen durch das von revolutionärem Gefühl erfüllte Gedicht mit seiner Verherrlichung des modernen, heftig pulsierenden Lebensrhythmus:

Vi måste lära de nya melodierna
och plocka de nya orden ur rymden
med våra läppar.

Vi måste fånga de tusen sångerna i gatukorsningen,
fånga fabriksvislornas samlingsrop
och saxofonernas förgyllda gråt.

Vi måste lära de nya rytmerna
hos de snabba, starka, stålglänsande maskinerna.

Något nytt har kommit i världen —
vi anar det, vi ser en skymt av det i vimlet.
Vi måste söka det, söka det outtröttligt!

Vi skall spela livets nya melodi för människorna,
den eggande, stegrade livsrytmen,
snabb,
djärv,
stålglänsandel

⁹⁾ Folgende Prosawerke von MARTINSON wurden ins Deutsche übersetzt: *Reisen ohne Ziel*. Hamburgische Bücherei, 1949 — *Der Weg nach Glockenreich*. Die Arche, 1953.

Wir müssen die neuen Melodien lernen
und die neuen Wörter aus dem Weltraum pflücken
mit unseren Lippen.

Wir müssen die tausend Gesänge an der Straßenkreuzung fangen,
die Sammlungsrufe der Fabriksirenen fangen
und das vergoldete Weinen der Saxophone.

Wir müssen die neuen Rhythmen
der schnellen, starken, stahlglänzenden Maschinen lernen.

Etwas neues ist in die Welt gekommen —
wir ahnen es, wir sehen einen Schimmer davon im Gewimmel.
Wir müssen es suchen, suchen, unermüdlich.

Wir wollen den Menschen die neue Melodie des Lebens spielen,
den aufreizenden, gesteigerten Lebensrhythmus,
schnell,
kühn,
stahlglänzend!

Der Zukunftsoptimismus war jedoch zu einem schnellen Untergang bestimmt. Zwar hatte das innenpolitische Leben seit dem Wahlsieg der Sozialdemokraten im Herbst 1932 sich stabilisiert. Die von dem Ministerpräsidenten Per Albin Hanson geprägten Parolen „Volkshem“ und „Wohlfahrtsstaat“ fingen an, Wirklichkeit zu werden. Aber in der Welt sah es düster aus. In Schweden warben Kommunisten und Nazisten um die Intellektuellen. Die Dichterlesungen und Diskussionen in Klara Folkets hus, das sozialdemokratische Versammlungshaus des Zeitungsviertels in Stockholm, die von den Fünf Jungen veranstaltet wurden, arteten beinahe in Saalschlachten aus. Bezeichnend für das Bedürfnis nach Diskussion und Meinungsäußerung sind auch die ungewöhnlich vielen neugegründeten Zeitschriften. *Fönstret*, *Fronten*, *Ateneum*, *Presens*, *Spektrum* und, die wichtigste von allen, *Bonniers litterära magasin*, vertraten je eigene Standpunkte. Es ist erfreulich, daß die schwedischen Dichter so schnell und eindeutig gegen den Faschismus Stellung nahmen. Schon im Jahr der Machtübernahme Hitlers schleuderte PÄR LAGERKVIST ihm seinen Protest gegen Gewalt und Terror entgegen mit der Doppelerzählung *Der Henker*. Es entstand eine politische Tendenzdichtung von recht hoher Qualität. Zu den antifaschistischen Romanen gehören VILHELM MOBERGS *Reite heute Nacht*, HARRY MARTINSONS *Wirklichkeit zum Tode*, KARIN BOYES *Kallocain*, EYVIND JOHNSONS *Krilon* und OLLE HEDBERGS *Heraus mit den Blondinen*. Auch die Lyriker machten Wehrdienst für die Demokratie. Während aber die etwas ältere Generation in einer Trotz-alledem-Haltung um verratene Ideale sich sammelte in der Hoffnung, daß das Gute zuletzt siegen würde, sahen die jüngeren Dichter keine Möglichkeit, der grausamen Realität auszuweichen. Ohnmacht und dumpfe Verzweiflung kennzeichnet die schwedische Lyrik der Kriegsjahre.

Das Gefühl der Ohnmacht vor dem Weltgeschehen hat auch GUNNAR EKELOF mit den Dichtern der vierziger Jahre gemeinsam. Ich zitiere sein Gedicht *Marsch*, das mit einem HÖLDERLINmotto versehen ist: Im Winde / Klirren die Fahnen.

Jag har förlorat förmågan av likgiltighet
som är förmågan av lycka — kanske ...
Societet polis diplom diplomat etappsvin!
Och det möjligas konst existerar inte!

O fantastiska likgiltighet utanför!
O likgiltiga fantasi utanför!
med alla dina banala eller extravaganta fanor och fasaner
där utanför i vinden. Utanför.

Bröderna har längesen farit vilse i gaskammaren.
Nu släpar Movitz sin sista sjukdom genom slavlägren
och jag går omkring med våra sanningars sönderslagna ansikte
i friheten i jämlikheten utanför.

O fantastiska likgiltighet utanför!
O likgiltiga fantasi utanför!
med alla dina sönderskjutna fasor och fasader
vår smutstvätt flaggande på halv stång utanför!

En gång skrek jag för mig själv: Jag vill inte dö!
Jag vill inte dö! Och jag kan inte leva! Men det var längesen.
Nu har jag hunnit fatt mitt ord och kan slå det tillbaka:
Jag vill dö. Alltså kan jag leva. Utanför.

Ich habe die Fähigkeit der Gleichgültigkeit verloren
die die Fähigkeit des Glücks ist — vielleicht . . .
Sozietät Polizei Diplom Diplomat Etappenschwein!
Und die Kunst des Möglichen existiert nicht!

O phantastische Gleichgültigkeit draußen!
O gleichgültige Phantasterei draußen!
mit allen deinen banalen oder extravaganten Fahnen und Fasanen
da draußen im Winde. Draußen.

Die Brüder haben sich längst in die Gaskammer verirrt.
Jetzt schleppt Movitz seine letzte Krankheit durch die Sklavenlager
und ich gehe mit dem Gesicht unserer zerschlagenen Wahrheiten herum
in der Freiheit in der Gleichheit draußen.

O phantastische Gleichgültigkeit draußen!
O gleichgültige Phantasterei draußen!
mit all deinen zerschossenen Greueln und Fassaden
unsere schmutzige Wäsche flaggend auf Halbmast draußen.

Einmal schrie ich vor mich hin: Ich will nicht sterben!
Ich will nicht sterben! Und ich kann nicht leben! Aber das war lange her.
Jetzt habe ich mein Wort wieder eingeholt und kann es zurückschlagen:
Ich will sterben. Also kann ich leben. Draußen.

Das Gedicht gehört nicht zu den berühmten und oft zitierten
EKELOFS. Es ist aber in vieler Hinsicht typisch für den Verfasser.
An seine ständigen Bemühungen, die Struktur eines musikalischen
Werkes auf die Lyrik zu übertragen, erinnern die Wiederholungen
und Variationen. Die Wortspiele sind bezeichnend für diesen
Alchemisten des Wortes. Mißtrauisch der Sprache gegenüber wendet
er jedes Wort und prüft es auf seinen Gehalt. Er will am liebsten
„krossa bokstävlarna mellan tänderna“ — „zwischen den Zähnen
die teuflischen Buchstaben zerdrücken“. Bokstävlar — das ist eine
typische Neubildung EKELOFS, eine Kontamination von „bokstav“
— Buchstabe und „djävlar“ — Teufel. Die Möglichkeiten, die in
der Sprache liegen, faszinieren ihn. In der Erfindung neuer Wörter

steht er den englischen Nonsensedichtern nahe. Oft arbeitet EKELOF mit gelehrten Allusionen. Sie sind nicht immer leicht zu erkennen, weil EKELOF ein sehr belesener Dichter ist. Außer dem in diesem Gedicht wiederkehrenden HÖLDERLINmotto gibt es eine Anspielung auf BELLMAN, den Dichter aus dem 18. Jahrhundert. Der lungenkranke Musikant Movitz und die Brüder, jene asozialen, künstlerischen und lebensfrohen BELLMANGestalten, repräsentieren wohl hier die Außenseiter der Gesellschaft. Dadurch, daß EKELOF im Gedicht auf sie anspielt, vertieft er die Problematik des Draußenstehens. In den beiden ersten Strophen steht der engagierte, aber machtlose Dichter der phantastischen Gleichgültigkeit da draußen im Lande der Märsche und der HÖLDERLINschen Dichtung gegenüber. Doch er ist zufällig verschont. Seine Wahrheiten sind zwar zerschlagen worden, aber selbst befindet er sich noch draußen in der Freiheit, während diejenigen, mit denen er verbrüder ist, in den Gaskammern und Sklavenlagern umkommen. Er muß sich mit dem Draußen identifizieren. Die „banalen Fahnen“ aus der zweiten Strophe flattern in der vierten wie „unsere schmutzige Wäsche“ am Halbmast. Sie sind ein adäquates Zeichen für die Trauer und das geplagte Gewissen des nicht Betroffenen, der seine Ideale passiv preisgibt. So ist die vierte Strophe nicht nur eine Variation, sondern eine Neudeutung des zentralen Wortes „draußen“. Sie verhält sich wie die Antithese zu der These. In vielen seiner Gedichte strebt EKELOF bewußt eine dialektische Struktur an. Und die letzte Strophe hat auch hier eine Art Synthese erreicht, eine Synthese, die in einem Paradox die Kunst des Möglichen findet. In dem Verzicht auf das Leben kann man leben, aber nur wenn man sich draußen hält. In GUNNAR EKELOFS erster Gedichtsammlung *Sent på jorden* (Spät auf der Erde, 1932) war er noch nicht zu diesem „udda“ (ungeraden) Gesichtspunkt „in diesem doppelten Leben“ gekommen. Er hat sie nachträglich ein „Selbstmordbuch“ genannt. Durch seine orientalischen Sprachstudien lernte er die persische Mystik kennen. Hier fand er die Lösung des ersten Paradoxes — nicht sterben wollen und nicht leben können — in dem zweiten: leben können, indem er sich mit dem Todesgedanken versöhnt. Immer wieder variiert er seine neue Erkenntnis, daß „alles in allem ist, Ende und Anfang zugleich“. Diese Erkenntnis, daß Tod und Leben eins sind, erfüllt den Dichter in dem Gedicht *Eufori* mit „reinstem Glück“. Sogar die Sinnlosigkeit und Unwirklichkeit des Lebens kann, wie in dem großen Gedicht *Absentia Animi*, das Glücksgefühl bestätigen. Es ist kein Zufall, daß EKELOF wie alle Mystiker sich in hohem Maße des Paradoxes bedient.

Selbst scheint er voller Gegensätze zu sein, und wenn man die Eigenart dieses Dichters umreißen will, kommt man gleichfalls nicht ohne Paradoxe aus. Er ist Denker und Sänger zugleich. Neben den dialektisch-abstrakten Gedichten stehen volksliedhafte Naturbilder „wie auf Birkenrinde gemalt“, und Strophen, in denen seine sensuelle Phantasie eine surrealistische Bildwelt beschwört. EKELOFS zweite Gedichtsammlung *„Dedikation“* (1934), diese „Apotheose des Traumlebens“ um mit RABBE ENCKELL zu sprechen, steht völlig im Zeichen

des Surrealismus. Man muß sich aber mit ENCKELL fragen, ob die Symbole immer mit einer unterbewußten Wirklichkeit sich decken. Manchmal scheinen sie bloß schöne Dekoration zu sein. EKELÖF hat sich aber nie mit dem Erreichten begnügt. Wie ERIK LINDEGREN beobachtet hat, folgen seine Gedichtsammlungen antithetisch aufeinander. Der Leser muß immer bereit sein, das Bild dieses großen Lyrikers zu revidieren¹⁰⁾.

ERIK LINDEGREN ist neben KARL VENNBERG die Zentralgestalt der „Fyrtotalister“, d. h. der Dichter der vierziger Jahre. Sie sind beide 1910 geboren, also etwa 10 Jahre älter als die anderen Mitglieder der Gruppe, die sich um die Zeitschrift *40-tal* (Vierziger Jahre) bildete. Ihr Debüt wurde aber verspätet durch die Schwierigkeit, einen Verleger zu finden. 1944 erschien VENNBERGS *Halmfackla* (Stroh-fackel) und ein Jahr danach LINDEGRENS *Mannen utan väg* (Der Mann ohne Weg). Im engeren Kreis war dieses wichtige Werk schon 1942 durch einen Privatdruck bekannt geworden. Eigentlich existierte die Gruppe als solche nur, so lange die Zeitschrift sie zusammenhielt, also in den Jahren zwischen 1944 und 1947. In dieser Zeit beschäftigte sich ein großer Teil der Verfasser mit Zeitkritik und Selbstanalyse. Der Bekenntniseinschlag wurde dabei „zu einem esoterischen Plan transponiert“, wie LINDEGREN es ausgedrückt hat. Die Krise der Lebensanschauungen war Realität geworden, vom Kriege bedingt und durch die wertnihilistische Philosophie AXEL HÄGERSTRÖMS verschärft. „Die perspektivische Mitte ist verloren“, sagte VENNBERG, und er fragte sich, ob nicht „in dieser Lage die Analyse der Feigheit, Angst und Ohnmacht, die die Blindheit aller Menschen enthüllt und hinter allen Gedankensystemen die Problematik zum Menschen zurückführt“, sogar die richtige Handlung sei. LINDEGREN nennt seine Dichtung eine „Katharsis der Ohnmacht“. Diese Reinigung mußte soweit wie möglich von allem Zufälligen befreit werden. Besonders in der Lyrik LINDEGRENS vollzieht sich dabei endgültig die Emanzipation des Bildes, die EDITH SÖDERGRAN eingeleitet hatte. Der Unterschied zwischen eigentlichem und uneigentlichem Sprechen wird aufgehoben. Es soll nicht mehr möglich sein, das Gedicht nur auf einer oberflächlichen, leicht zugänglichen Ebene zu lesen. Die Unverständlichkeit, die so viele Proteste und so heftige Debatten hervorrief, erweist sich insofern als programmatisch. LINDEGREN sucht „die Prägnanz des Gefühls“. Der Gedanke soll in Bildern denken und das Gefühl oder das Unbewußte soll in sich den Gedanken aufnehmen. „Durch gegenseitiges Durchdringen entsteht“, sagt er, „ein Gedicht mit visionärem Gepräge.“ Als Beispiel zitiere ich aus dem Gedicht *Döende vår* (Sterbender Frühling):

En lång trumpetstöt slocknar som guldmyntet sakta sjunker i källan.
 Det var glömskan som kom och tårarna som besteg en sällsynt trottoar.
 Det var någon som slog i en dörr till ett tecken att alltid komma tillbaka.
 Det var ett avsked som log och dog i ett svidande rus.
 [— — —]

¹⁰⁾ Erfreulicherweise ist jetzt ein Teil seiner Lyrik durch die Übersetzungen von NELLY SACHS dem deutschen Publikum zugänglich gemacht worden: *Poesie*. Suhrkamp, 1962.

Ja sommaren skall födas ur min vårs ruiner, mitt blod och hösten blandas,
två verkligheter skall förinta varandra, två rymder smälta samman
i vår förälskelses sommar och vingsnabbt flyende gröna hus . . .

Ein langer Trompetenstoß erlischt wie die Goldmünze langsam versinkt
in den Brunnen.

Es war die Vergessenheit (Vergeßlichkeit) die kam und die Tränen
die einen seltenen Bürgersteig bestiegen.

Es war jemand der eine Tür zuschlug als ein Zeichen immer
zurückzukommen,

Es war ein Abschied der lächelte und starb in einem brennenden Rausch.
[— — —]

Ja der Sommer soll geboren werden aus den Ruinen meines Frühlings,
mein Blut und der Herbst sollen gemischt werden.

Zwei Wirklichkeiten werden einander vernichten, zwei Welträume
zusammenschmelzen

in dem Sommer und flügel schnell flüchtenden grünen Haus unserer
Verliebtheit.

Das Gedicht steht in der Sammlung „*Sviter*“ (1947). Für das dichterische Verfahren LINDEGRENs ist diese Überschrift in zweierlei Hinsicht charakteristisch. Einerseits ist er bestrebt, seinem Werk eine musikalische Struktur zu geben, die er oft schon äußerlich mit Gedichttiteln wie *Arioso*, *Scherzando*, *Abstrakta variationer* andeutet. Andererseits hat die Vieldeutigkeit eines Wortes, die überraschende Perspektiven eröffnet und neue Beziehungen herstellt, für den Dichter eine große Anziehungskraft: „*Sviter*“ ist im Schwedischen nicht nur ein musikalischer Terminus, sondern bezeichnet auch die Folgeerscheinungen einer schweren Krankheit.

In dem zitierten Gedicht wäre es unfruchtbar, nach der Bedeutung der Bilder zu fragen; nichts steht für etwas anderes. Das Gedicht ist ein System von Spannungen, die Teile werden von seiner Organisation her bestimmt. Eine Komplikation von Bewegungen, von Abschied und Wiederkehr, soll uns auf „die Geburt des Sommers aus den Ruinen meines Frühlings“ vorbereiten, auf das gegenseitige Vernichten zweier Wirklichkeiten „in dem Sommer und des flügel schnell flüchtenden grünen Hauses unserer Verliebtheit“, wie BENGT HOLMQUIST es in seiner Interpretation dargestellt hat.

LINDEGREN wurde zum unumstrittenen Meister und Vorbild der Lyriker des Jahrzehnts. In der Prosa der vierziger Jahre gebührt STIG DAGERMAN der erste Platz. In einer starken, klaren Sprache gab DAGERMAN seiner Furcht und seinem Ekel vor dem Dasein Ausdruck. Seine pessimistische Weltsicht erinnert uns an die der französischen Existentialisten, welche er aber erst nachträglich kennenlernte. DAGERMANs Novellen und Dramen sind durchsetzt von Angst- und Alpträumen, Gewissensproblemen und bitteren Enthüllungen. Für seine Generation wurden KAFKA und JOYCE, jeder auf seine Weise, zu entscheidenden Erlebnissen. Ein intensives Experimentieren mit der Romanform leiteten Verfasser wie BJÖRN-ERIK HÖIJER, THORSTEN JOHNSON, SIVAR ARNÉR, LARS AHLIN und viele andere ein. Diese Experimente haben sehr fruchtbar gewirkt, so daß gegenwärtig die Romankunst einen Höhepunkt erreicht hat. Neben

den älteren Verfassern sind viele neue Autoren hervorgetreten mit wichtigen Werken. Unter ihnen muß die 1923 geborene SARA LIDMAN erwähnt werden. Sie ist eine echte Erzählerin, „sachlich und zart, heiter und unerschrocken“, wie ein Kritiker sie treffend charakterisierte. Ihre beiden Norrlandsromane *Tjärdalen* (Das Teertal) und *Hjortronlandet* (Das Land der gelben Brombeeren) sind schon ins Deutsche übersetzt¹¹⁾.

Neue Lyriker gibt es auch ungewöhnlich viele. Sie haben durchaus ein hohes Niveau, aber außer TOMAS TRANSTRÖMER, an dessen Namen sich große Hoffnungen knüpfen, haben sie noch nicht die Meisterschaft der älteren erreicht. In den letzten Jahren haben EKELOF und VENNBERG, GULLBERG, LUNDKVIST und HARRY MARTINSON ihre Positionen gefestigt. Besonders MARTINSON, der sich nie um literarische Moden gekümmert hat, erreichte mit dem Versepos *Aniara* (1956) einen Gipfel in seinem Schaffen¹²⁾. Ich zögere nicht, dieses Werk als eines der bedeutendsten der Neuzeit zu bezeichnen. Seine glänzende Versbehandlung, sein metrischer Reichtum und seine sprachlichen Neuschöpfungen verbinden sich mit einem Gehalt, der aktuell und zeitlos zugleich ist. *Aniara* ist der Name eines Weltraumschiffs, das eine Gruppe Menschen von der strahlenverseuchten Erde evakuiert. Auf dem Weg zum Mars gerät es aus dem Kurs und steuert durch Lichtjahre auf die Leier zu. Das Epos ist nicht nur Ausdruck für die kosmische Untergangsvision eines Menschen, der sich eingehender als die meisten mit den neuesten technischen Errungenschaften befaßt hat. Es wird zum Symbol für die menschliche Situation überhaupt, für unser Ausgesetztsein im öden, unendlichen Raum. Ein Heimweh nach der Erde, ihrer Wärme, Natur und Schönheit, spricht aus dem Werk. Besorgt und ernst sieht der früher so fröhlich lächelnde Dichter, wie die Menschen die Erde, ihr einziges Heim, selbst zerstören. Ich zitiere den Schluß des 28. Gesanges. Er enthält Beispiele für neue Wörter, die technischen Termini nachgebildet sind. Die Mima ist ein Roboter, der sich zum Teil selbst gebaut hat, eine Art Elektronengehirn, das wie ein kosmisches Fernsehen Bilder aus allen Welten und Zeiten den Menschen im Raumschiff zeigt. Sie wird Zeuge des Untergangs der Erde, des fernen Doristals. Die Mima, die nicht einmal ein menschliches Wesen ist, weigert sich betroffen, mehr von Bosheit und Greueln zu berichten. Sie stirbt. Der Mimarob, ihr Pfleger, erzählt:

Hon bad mig säga Ledningen att hon
sen någon tid var lika samvetsöm
som stenarna. Hon hade hört dem ropa
på stenars vis i Doris fjärran dal.
Hon hade sett granitens vita gråt
när sten och malm förgasas till ett dis.
Hon hade rörts av dessa stenars kval.

11) *Der Mensch ist so geschaffen* (*Tjärdalen*). Hamburg, Wegner, 1955. — *Im Lande der gelben Brombeeren*. 1959.

12) *Aniara. Eine Revue vom Menschen in Raum und Zeit*. 600 numerierte Ex., Nymphenburger Verlag, 1961.

Formörkad i sitt cellverk av den hårdhet
som människan visar i sin onskas tid
kom hon som länge väntat var därhän
att hon på mimors sätt till slut bröts ner.
Indifferentia tredje vebens tacis
ser tusen ting som inget öga ser.
Nu ville hon i tingets namn ha frid.
Nu ville hon ej förevisa mer.

Sie bat mich der Führung zu sagen daß sie
seit einiger Zeit genau so gewissenhaft sei
wie die Steine. Sie hatte sie rufen hören
in der Weise der Steine im fernen Doristal.
Sie hatte das weiße Weinen des Granits gesehen
als Stein und Erz zu einem Dunst vergast wurden.
Sie war von den Qualen dieser Steine gerührt worden.

Verdunkelt in ihrem Zellenwerk von der Härte
die der Mensch in der Zeit seiner Bosheit zeigt,
kam sie wie lange zu erwarten gewesen war so weit
daß sie in der Art der Mimas niedergebrochen wurde.
Der Tacis des indifferenten dritten Vebes
sieht tausend Dinge die kein Auge sieht.
Jetzt wollte sie im Namen des Dinges Frieden haben.
Jetzt wollte sie nichts mehr vorführen.

Mit diesem Zitat komme ich zum Ende meines Vortrages. Vieles habe ich leider unberücksichtigt lassen müssen, so wurde zum Beispiel das Drama gar nicht behandelt. Aber im Vergleich zur Prosa und Lyrik ist das zeitgenössische Drama weniger bedeutend¹³⁾. Auch die Prosa ist entschieden zu kurz gekommen. Interessant wäre es gewesen, der Entwicklung der Arbeiterdichter nachzugehen, die sich neuen Gebieten zuwandten, nachdem sie die selbstbiographischen Stoffe erschöpft hatten. So verdienten VILHELM MOBERGS großangelegte Romane über die schwedische Emigration¹⁴⁾ oder EYVIND JOHNSONS gelehrte und fesselnde Werke mit Motiven aus der antiken und europäischen Geschichte eine ausführliche Darstellung¹⁵⁾.

Aber ich möchte ihre Aufmerksamkeit nicht länger in Anspruch nehmen. Ich danke Ihnen für das Interesse, das sie gezeigt haben, und hoffe, daß die Gedichtproben hier und da zu weiterer Beschäftigung mit der schwedischen Literatur anregen.

¹³⁾ Ins Deutsche übersetzt wurde VILHELM MOBERGS *Lea und Rahel*. Ein Schauspiel in 2 Akten u. e. Epilog. Hamburg, Merlin-Verlag, 1956.

¹⁴⁾ *Bauern ziehen übers Meer. Eine schwedische Chronik*. Berlin, Prophyläenverlag, 1954. — *Neue Heimat im fernen Land. Eine schwedische Chronik*, 2., Berlin, Prophyläenverlag, 1955.

¹⁵⁾ Vgl. Seite 157, Fußnote 6.

Dem Vortrag liegen folgende Werke zugrunde:

Literaturverzeichnis

ERIK HJALMAR LINDER, *Fyra decennier av nittonhundratalet*. Ny illustrerad svensk litteraturhistoria, 3 uppl. Stockholm 1958.

STAFFAN BJÖRCK, *Lyriska läsövningar*. Lund-Malmö 1961.

CEDERROTH-HOLMQVIST-JANZON-LINDNER, *Elva diktanalyser*. Stockholm 1958.

OLOF ENCKELL, *Esteticism och nietzscheanism i Edith Södergrans lyrik*. Helsingfors 1949.

RABBE ENCKELL, *Gunnar Ekelöfs lyrik*. In: *En bok om Gunnar Ekelöf*. Stockholm 1956.

BENGT HOLMQVIST, *Svensk 40-talslyrik*. Stockholm 1951.

ERIK HÖRNSTRÖM, *Pär Lagerkvist. Från den röda tiden till Det eviga leendet*. Stockholm 1947.

GUNNAR TIDESTRÖM, *Edith Södergran*. Stockholm 1949.